

Jadwiga Miszańska
(Uniwersytet Jagielloński)

Ofiara Jęftego w polskim teatrze XVIII wieku

Polskie życie teatralne XVIII wieku rozwijało się w ścisłym związku z tendencjami europejskimi. Silnie zaznaczały się zwłaszcza wpływy francuskie i włoskie. Podczas gdy wpływy francuskie widoczne są przede wszystkim w tragedii i komedii, wzorce włoskie obecne były – oprócz komedii – w teatrze muzycznym we wszelkich jego odmianach: operze *seria* i *buffa*, oratorium czy kantacie. W pierwszej połowie wieku wykształciły się dwa główne środowiska, w których teatr znalazł przyjazny klimat: królewski dwór Sasów oraz kolegia zakonne. W środowisku szkolnym opery przedstawiane bez muzyki pełniły rolę dramatów, a ich forma uwarunkowana była silnymi w owym czasie wpływami klasycystycznej tragedii francuskiej. Począwszy od 1744 roku, na scenie Collegium Nobilium wystawiano w języku polskim utwory Corneille’a, Racine’a czy Voltaire’a. Jezuici zaś, wypracowując swój model dramatu szkolnego, opierali się na teoretycznych i praktycznych propozycjach Le Jaya i Porée-go. Na scenach szkolnych tak dobierano i uwypuklano treści utworów, aby wpisywały się w program kształtowania przyszłych obywateli Rzeczypospolitej, nie dziwi zatem, iż wybór padał głównie na utwory o tematyce „heroicznej”. Działo się tak we wszystkich szkołach tego okresu: zarówno kolegiach teatynów, jak i jezuitów i pijarów.

Właśnie z działalnością scen szkolnych związana była recepcja Metastasia, najpopularniejszego u nas w owym czasie poety włoskiego. To w warszawskim kolegium teatynów, jeszcze w latach czterdziestych XVIII stulecia przedstawiano jego utwory w łacińskich przekładach Antonia Portalupiego¹. To tu przyszły król, Stanisław August, uczestniczył w wystawieniach jego sztuk, co, jak później wyznał, zaowocowało upodobaniem do jego twórczości. Zgodnie z proponowaną około połowy wieku reformą nauczania jezuitów, kładącą nacisk na wychowanie patriotyczne, teatr szkolny

¹ Por. S. Gracioti, *Echa włoskie w działalności teatynów i pijarów w Polsce w XVIII wieku*, [w:] idem, *Od Renesansu do Oświecenia*, t. 2, Warszawa 1991.

zaczął wystawiać sztuki w języku narodowym, co pociągnęło za sobą konieczność przekładów.

W 1754 roku w Sandomierzu opublikowano oratorium *Seila, wyrażenie Mesjasza ludzkiego narodu Zbawiciela*. Karta tytułowa informuje, że dramat został wystawiony w Kolegium Jezuickim w Przemyślu również w 1754 roku i że stanowi przekład utworu „rzymskiego poety” Pietra Metastasia. W *Przestrodzie* napisano, że tekst jest wiernym odwzorowaniem historii zawartej w XI rozdziale *Księgi Sędziów*; wprowadzono jedynie zmianę narzuconą regułą *Ratio studiorum* z 1599 roku, niedopuszczającą na scenie obecności postaci żeńskich. Bohaterka, tytułowa Seila, z córki Jeftego stała się zatem synem.

Seila pod wieloma względami przez długi czas stanowiła zagadkę literacką. Nie do końca jasne jest autorstwo utworu. Z listu dedykacyjnego, skierowanego do Franciszka Gozdawy Humnickiego, skarbnika sanockiego i wojewody ruskiego, można by wnioskować, że autorem tekstu był jego bratanek Roch Humnicki:

Nie jeden podobno trochę zbytnią odwagę w tym mi przyzna, że ja jeszcze ani doskonałą wyższych nauk przezornością znamienity, ani mądry, w której się teraz sposobie sztuki biegłością zaszczycony, śmiem najprzód pod drukarską prasę poddawać, a potem Tobie, Wielmożny Stryju i Dobrodzieju [...] ten niegodny przyłożenia mego do nauk i szkolnego w nich postępu dowód, jako wzrastającej latorośli, niedościgły jeszcze owoc ofiarować. [...] Do której tedy pobudką byłeś, Wielmożny Stryju i Dobrodzieju, tej pracy dobroczynnym Obrońcą teraz jesteś, [...] którą gdy do rąk Twoich zanoszę, siebie samego przy dobroczynnych nogach składam, spodziewając się, że jeżeli tu cokolwiek nieudolnego znajdziesz, z wrodzonej łaskawości Twojej, jeszcze niedojrzałem wiekowi wybaczysz. Wielmożnego W. M. Pana Dobrodzieja najniższy podnóżek ROCH HUMNICKI, ćwiczący się w naukach poetycznych.

Natomiast Janocki podał, że tłumaczem był Józef Filipecki, który miał przełożyć również inne utwory Metastasia². Nie wiemy, na czym bibliograf opierał swe twierdzenie, jednakże informację tę powielają inni autorzy, między innymi Karol Estreicher.

Kolejną zagadkę stanowi autorstwo tekstu wyjściowego. W spuściźnie Metastasia nie ma bowiem utworu o tej tematyce. Motyw ofiary Jeftego był jednak szeroko obecny w łacińskiej i włoskiej twórczości dramatycznej epoki. Istnieje wiele wariantów tematu o różnych tytułach: *Jefte*, *Ofiara Jeftego*, *Seila*, *Ofiara Seili* itd. Pierwowzór przekładu musiał cieszyć się powodzeniem w naszym kraju, skoro udało się stwierdzić, iż w zbiorze Wacława Sierakowskiego *Kantata w muzyce*, opublikowanym około

² J. D. Janocki wspomina Filipeckiego jako tłumacza kilku dramatów Metastasia w tym wspomnianej *Seili* w: *Lexicon derer itzlebenden Gelehrten in Polen*, t. 2, Bresslau 1755, s. 100.

1780 roku, znajduje się utwór zatytułowany *Jęfte*, będący przekładem tego samego tekstu włoskiego.

Twórczość Wacława Sierakowskiego, kanonika kapituły wawelskiej, przypada na lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte XVIII wieku. Jest to postać dobrze znana muzykologom, a zupełnie nieobecna w historii polsko-włoskich kontaktów literackich¹. Sierakowski w latach sześćdziesiątych przebywał w Rzymie, gdzie uczestniczył w koncertach odbywających się w Oratorium Filipinów przy kościele S. Maria in Vallicella. Po powrocie do kraju postanowił stworzyć w Krakowie religijny teatr muzyczny; założył szkołę śpiewu czynną w latach 1781-1787, sprowadził też z Włoch szereg librett i partytur z zamiarem zorganizowania przedstawień. Pozostawił po sobie pokazną spuściznę w postaci ponad czterdziestu zachowanych tekstów dramatycznych, wydanych drukiem, dwudziestu dwóch partytur przechowywanych w Archiwum Kapituły Wawelskiej oraz traktatu teoretycznego⁴. Spośród zachowanych tekstów co najmniej trzydzieści dwa jest z całą pewnością tłumaczonych z włoskiego. Są między nimi utwory Metastasia, Pasquiniego, Barbieriego, ale też twórców mniej znanych, jak Carlo Antonio Femi, Lodovico Gadini, Giuseppe Lupis, P. Teribellini, a także teksty anonimowe. Poszukiwania, prowadzone w najważniejszych włoskich zbiorach muzycznych, pozwoliły na odnalezienie prawie wszystkich przełożonych tekstów, często jednak publikowanych z okazji wystawienia z muzyką innych twórców niż wspomniani w zbiorach krakowskich⁵.

Rezultatem tych poszukiwań jest również odnalezienie pierwowzoru polskiej *Seili*. W 1750 roku opublikowano w Rzymie w drukarni Giovanniego Zempela tekst *Giefte* do muzyki Davida Pereza, kapelmistrza królewskiego w Palermo. Jak podaje karta tytułowa, utwór został wystawiony w Oratorium przy kościele S. Maria in Vallicella. Wersja ta została wydana jeszcze rok później przez Ansillioniego z okazji wystawienia w rzymskim Collegio Germanico. W 1779 roku, również w Rzymie, ukazało się wydanie Francesiego do muzyki Gaetano Andreozziego. I w tym wypadku chodziło o wystawienie w S. Maria in Valicella. Żaden z druków nie podaje autora libretta. Skąd zatem sugestia wydania sandomierskiego jakoby autorem tekstu miał być Metastasio? Przypisanie tekstu „cesarskiemu poecie” wynika prawdopodobnie z niebawalego powodzenia, jakim cieszył się on w owym czasie w Polsce. Począwszy od lat czterdziestych po koniec wieku, zaprezentowano na scenie jego dziewiętnaście oper i sześć oratoriów. Przetłumaczono dwadzieścia cztery utwory, a ponieważ niektóre przekładane były kilkakrotnie, wiemy dziś o pięćdziesięciu przekładach wydanych drukiem i pozostawionych w rękopisach⁶.

¹ O Sierakowskim pisali muzykolodzy: T. Przybylski, I. Poniatowska, A. Ryszka-Komarnicka.

⁴ W. Sierakowski, *Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej*, t. 1-3, Kraków 1795-1796.

⁵ Zob. J. Miszańska, M. Gurgul, M. Woźniak, M. Surma-Gawłowska, *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce od czasów najdawniejszych do r. 2006*, Kraków 2007.

⁶ *Ibidem*.

Kolejne niespodzianki przynosi konfrontacja dwu włoskich wydań z przekładem z 1754 roku oraz z dwoma wersjami przekładu Sierakowskiego: drukowaną i zachowaną w manuskrypcie wraz z partyturą. Już włoskie wersje różnią się od siebie. Recytatywy z 1779 roku stanowią jakby stylistyczny wariant tych z wydania wcześniejszego; różnice są wyraźne, ale pewne fragmenty pozostają niezmienione; arie natomiast są zupełnie inne. Nie ma w tym nic zaskakującego: libretta operowe i oratoryjne podlegały modyfikacjom i przekształceniom, związanym ze stosowaną wersją muzyki. Bardzo często do tego samego tekstu muzykę tworzyło kilku kompozytorów. Tak jest i w tym przypadku. Autor polskiej *Seili* korzysta w sposób oczywisty z wydania włoskiego z 1750 roku. Zresztą ze względów chronologicznych nie mogło być inaczej. Mimo dużej swobody tłumacza bez trudności odnajdujemy miejsca świadczące o tej zależności. Również drukowana wersja Sierakowskiego opiera się na tym samym pierwowzorze. Inaczej ma się rzecz z rękopisem wawelskim. Ponieważ tekst zachowany na Wawelu pojawia się na partyturze do muzyki Andreozziego, tłumacz korzysta z wersji libretta z 1779 roku⁷. Sierakowski dysponował zatem oboma drukami włoskimi, nie wiadomo natomiast, czy znał muzykę Pereza.

Strategia tłumaczy w podejściu do włoskiego utworu obecnego w polskiej recepcji przez blisko trzydzieści lat zmienia się w sposób zasadniczy. Autor *Seili* działa zgodnie z tendencją aktualną dla teatru jezuickiego połowy wieku: oratorium staje się „szkolna drama”. Tekst zachowuje dwie części charakterystyczne dla struktury oratorium, wprowadzono jednak podział na sceny stosowany w tragedii. W teatrach jezuickich utwory zazwyczaj były deklamowane bez muzyki. Czasem śpiewano jedynie pewne fragmenty tekstu. I w tym wypadku, mimo że zachowano podział na recytatyw i arie, tylko te ostatnie, jak wynika z dydaskaliów, miały być śpiewane. Tekst polski jest dużo obszerniejszy od włoskiego. Wprawdzie w części pierwszej tłumacz pomija jedną z arii *Seili*, ale w drugiej pojawiają się inne dwie arie nie występujące w oryginale, śpiewane przez tę postać. Ponadto recytatyw jest wyraźnie rozbudowany w stosunku do tekstu wyjściowego. Przykładem może być kwestia wygłoszona przez Kalebą w chwili powrotu Jeftego z wyprawy wojennej:

Kaleb:

Giusto è ben che si premi il tuo gran merito:

ciò che promesso abbiám tutto otterrai.

A te signor siam debitori assai

Per te liberi siam.

⁷ Niestety nie mamy pewności, czy utwór ten został wystawiony. Wiemy tylko o wystawieniach oratoriów *La madre dei Maccabei* (Anfossi/Barbieri) oraz *Giuseppe riconosciuto* (Anfossi/Metastasio). Por. A. Ryśzka-Komarnicka, *Kolekcja XVIII-wiecznych oratoriów włoskich w zbiorach Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej na Wawelu. O działalności kanonika Wacława hr. Sierakowskiego raz jeszcze*, „Przegląd Muzykologiczny” 2001, nr 1, s. 101.

Ta sama kwestia w wersji polskiej brzmi tak:

Słuszną zwycięzco krwawe czoła poty
W niezwiędłej sławy przybrać wieniec złoty,
Tobie przyznaję bez wszelkiej obłudy
Zdrowie, bezpieczeńność, imion naszych sławę,
Ciebie pospółstwa całego obroną
Twoją waleczną i dzielną buławę
Hojną prac naszych być znamy Koroną.

Tłumacz wykazuje skłonność do retorycznych amplifikacji oraz do bardziej dosłownego przekazywania treści wspomnianych aluzyjnie w pierwowzorze, zwłaszcza interpretacji postaci Seili jako figury Chrystusa. Mimo że tłumacz polski wydłuża tekst, w jednym wypadku ucieka się do redukcji. Znika aria Seili, w której – na zasadzie antytezy do postawy bohaterki – zostaje przedstawione zachowanie rumaka przerażonego bliskością śmierci:

Animoso destriero feroce
Alla voce del forte guerriero,
Rotto il freno e le dure ritorte
Della morte nel fiero spavento,
Più del vento ferioce sen va.
Nell'orror dell'atroce battaglia
Urta, abbatte, confonde, sbaraglia
Batte il suolo, rivolge la sabbia
Gira il guardo fremendo la rabbia
E riposo e ritegno non hà.

Forma wiersza wybrana przez polskiego tłumacza jest zgodna z panującą wówczas tendencją. Dla recytatywu pisanego w oryginale wolnym jedenastozgłoskowcem i siedmiozgłoskowcem (*endecasillabo* lub *settenario libero*) z rymowanymi parzyściami, lecz nieregularnie rozmieszczonymi parami wierszy, polski autor wybiera jedenastozgłoskowiec rymowany parzyściami lub naprzemiennie, uważany za odpowiedni dla tragedii. Arie w tradycji włoskiej budowane były ze strof najczęściej czterowersowych (rzadziej pięcio- i sześciowersowych), pisane rozmiarem krótkim: pięcio-, sześci- czy siedmiozgłoskowym. Zachowywały one w istocie strukturę *canzonetty*-ody wprowadzonej do poezji włoskiej przez Chiabrę z końcem XVI wieku. W przekładzie prezentują się w sposób bardziej różnorodny niż recytatyw, ale gubią włoską strukturę. W dwóch ariach oraz w końcowym chórze została użyta strofa saficka. Pozostałe składają się z dwóch strof pięcio- lub sześciowersowych, rymowanych parzyściami. Długość wierszy jest różna. Występują następujące kombinacje: 11A, 11A,

8b, 8b, 6c; 11A, 11A, 9b, 9b, 5c; 11A, 11A, 9b, 9b, 6c; 11A, 11A, 9b, 9b, 6c, 6c. Jednakże rymy w dwóch występujących łącznie strofach nie są podobne, a i piąty wers jest niezwiązany. Jak widać, użyte wersy są dłuższe od wersów z arii włoskich. Tego typu przekształcenia metryczne charakterystyczne były również dla innych twórców epoki. Józef Andrzej Załuski, tłumacząc *Metastasia* i *Pasquiniego*, dla recytatywu użył trzynastozgłoskowca o rymowaniu parzystym; w ariach oratoryjnych zastosował parzysty ośmiozgłoskowiec, a w ariach melodramatów jedenastozgłoskowiec.

Tłumacząc ten sam tekst niemal trzydzieści lat później, Wacław Sierakowski nie pozwala sobie na taką swobodę. W zasadzie oddaje niemal wiernie strukturę utworu: pierwsza część składa się tak jak w oryginale z recytatywu, sześciu arii i końcowego duetu, w drugiej zaś odnajdujemy zgodnie z oryginałem cztery arie i końcowy chór. Sierakowski wiernie trzyma się tekstu, zachowując jego zwięźłość, czasem nawet go skraca. Cytowana wcześniej partia Kaleba tak brzmi u niego:

Zasługa twoja wielka, sprawiedliwej wymaga zapłaty. Cośmy ci obiecali, dotrzymać
p o w o l n i, bośmy ci wiele winni i przez ciebie w o l n i.

Interesujące jest natomiast, że znika aria Seili, którą wyeliminował również jezuicki poeta. Najwyraźniej sposób obrazowania dynamiczny i pełen pasji nie odpowiadał polskim tłumaczom. Na to miejsce Sierakowski proponuje własną całość o zupełnie innej treści i innym rytmie:

Nie troszcz się najmniej ojczyste, oddaj śluby twoje,
Niech idzie na ofiarę Bogu ciało moje
I ślubowi t w e m u.
Nieba i twoim darem, jest to słabe ciało,
Więc go znowu nie bronię, gdy się podobало
Panu, Panu m e m u.

Wiersz zastosowany przez Sierakowskiego jest całkowicie odmienny od użytego w *Seili*. Recytatywy pisane są prozą o rymowanych klauzulach, które starają się odwzorować występujące w tekście włoskim często, choć nieregularnie, pary rymowanych jedenastozgłoskowców. W cytowanej wcześniej wypowiedzi Kaleba para słów *powolni/wolni* nawiązuje do pary tworzącej rym w wersji włoskiej *otterrai/assai*. W ariach Sierakowski stosuje strofy trzywersowe, z dwoma wersami długimi (jedenasto-, dwunasto- lub trzynastozgłoskowce) i trzecim krótszym (sześć-, ośmio-, czy dziesięciozgłoskowiec). Istotne jest, że występuje w nich rym międzystroficzny: rymują się wersy trzecie. Rym taki jest stałą cechą formalną włoskich arii i jest to zawsze tzw. *rima tronca* (odpowiednik rymu męskiego).

Zachowane partytury utworów przełożonych przez Sierakowskiego, być może pisane przez samego tłumacza, dostarczają nam nieco innego przekładu. Tekst na par-

tyturze jest nowym przekładem, gdyż, jak wspomnieliśmy, odnosi się nie do libretta Pereza, lecz Andreozziego. Dlatego wersja partyturowa przekładu odbija strukturę drugiego wydania: w pierwszej części cztery arie i końcowy duet, w drugiej również cztery arie oraz duet zamiast końcowego chóru Pereza. Interesujące jest jednak, że tłumacz zmienia całkowicie technikę przekładu arii. Partytura nie stanowi prawdopodobnie czystej kopii i możemy prześledzić w niej wysiłek tłumacza w dostosowaniu tekstu do muzyki. Większość arii tłumaczona jest wersem krótkim z zamiarem naśladowania oryginału. Są też arie pisane wierszem długim, ale z bardzo wyraźną, regularną średniówką. Ostatnia aria śpiewana przez Seilę na końcu drugiej części pozostała taka jak w druku, jak gdyby tłumacz nie zdążył jej przekształcić w arię Andreozziego. Inna rzecz, że w obu librettach przedstawia się ona dość podobnie.

Spróbujmy prześledzić, jaką strategię przyjmują dwaj tłumacze w przekładzie arii, strategię, która – jak postaramy się wyjaśnić – związana była ściśle z przeznaczeniem utworu. A oto różne wersje arii Kaleba z II części oratorium:

1750 muzyka Perez

In sì funesto giorno 7 a
Taccion le cetre e i cantici; 7 b
L'aria si fa attorno 7 a
Sol di sospiri e gemiti 7 b
Dolente risuonar. 7 x
Sol con asciutte ciglia 7 c
Nel comun duol la figlia 7 c
Non s' ode sospirar. 7 x

Seila 1754

W takiej ofiary opłakanej chwili 11A
Któż jest tak twardy, co się nie zakwili. 11A
Milczą lutnie, wesołe pienia, 9 B
Same tylko słyszać jęczenia 9 B
Od żalu ciężkiego 6 c
Seila tylko bynajmniej nie płacze, 11 D
Z radości w duchu jeden tylko skacze, 11 D
Śmierć przytomna nic go nie trwoży, 9 E
Żal powszechny nic go nie morzy 9 E
Ani zycia strata. 6 f

Sierakowski 1780

W dzień tak opłakany niech ustaną pienia, 12 A
 Na koło powietrze niech wyda jęczenia, 12 A
 Naturę samą niech drażni. 8 x
 Okiem tylko suchym w tym powszechnym żalu 12 B
 Seila pogląda, jakby była na balu, 12 B
 Nie daje znaku bojaźni. 8 x

Andreozzi 1779, partytura włoska

Risuonar gia sento intorno 8 a
 Il terrore e lo spavento 8 b
 Per le vene già mi sento 8 b
 Tutto il sangue congelar 8 x
 Par che tremi il suolo stesso 8 c
 Par che tuoni irato il cielo 8 d
 Ma la figlia in bianco velo 8 d
 Va la morte ad incontrar 8 x

Sierakowski partytura

Nakoło słyszę brzmienia, 7 a
 Strachy i odgłosy. 6 b
 W żyłach mi krew ustawa 7 c
 I powstają włosy 6 b
 Sama ziemio, czemu drżysz, 7 d
 Niebo czemu grozisz karą? 8 e
 Ot, córa w białej szacie 7 f
 Jedzie być ofiarą. 6 e

W pełnej analizie zmian wprowadzonych przez polskich tłumaczy należałoby uwzględnić formę muzyki, do której napisano libretto⁸. Skupiając jednak uwagę jedynie na aspektach literackich, możemy stwierdzić, że obydwie arie włoskie zachowują schemat typowy dla tradycji operowej: czterowersowe strofy pisane wersem krótkim, w tym wypadku siedmio- i ósmiozłogowym. W obu zastosowano też rym w opar-

⁸ O muzyce Pereza nic nam nie wiadomo, natomiast o aspektach stylistycznych muzyki Andreozziego pisała A. Rys z k a - K o m a r n i c k a, *Nowe źródła do badań nad włoskim repertuarem oratoryjnym II połowy XVIII wieku z Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej*, „Muzyka” 2001, nr 1, s. 85.

ciu na wyrazie akcentowanym na ostatniej sylabie (*rima tronca*). W wypadku arii z 1779 roku rym ten pełni charakterystyczną rolę wiązania międzystroficznego. Aria Pereza ma rytm bardzo urozmaicony: użyte zostały różne zestroje akcentowe: trocheje, jamby, daktyle i amfibrachy. *Rima tronca* tworzy anapest stanowiący rodzaj klamry. Aria Andreozziego ma rytm bardziej regularny. Przeważają trocheje, użyty został też peon III. I tu anapest funkcjonuje jako klamra spinająca całość.

Polskie wersje arii Pereza nie zachowują krótkości wersu. Rytm staje się bardziej monotony. Zaznacza się zdecydowana przewaga trocheja i amfibrachy, chociaż sporadycznie pojawiają się też inne stopy. Sierakowski podejmuje pewen wysiłek ścisłego naśladowania tradycji włoskiej poprzez użycie rymu międzystroficznego. Jednakże różnica zasadnicza polega na wydłużeniu wersu. Wydaje się, że tłumaczowi trudno jest wyzwolić się z okowów tradycji, wydłużenie wiersza nie jest bowiem poddyktowane chęcią respektowania wierności semantycznej. Przeciwnie: wersy trzeci i piąty wprowadzają koncepty nieistniejące w oryginale. Strategia tłumaczeniowa Sierakowskiego zmienia się radykalnie w wypadku arii Andreozziego. Aria staje się krótsza, gdyż zastosowano wersy krótsze: sześć- i siedmiozłóskowce. Wprawdzie nie ma w niej rymu międzystroficznego, ale zauważamy wyraźny wysiłek przybliżenia rytmu polskiej wersji do włoskiego oryginału. Widać to zwłaszcza w drugiej strofie, o przeważającym, choć nie wyłącznym, rytmie trocheicznym. Okazuje się, że tłumacz z powodzeniem zamyka treści oryginału w strofach krótkich:

Jest oczywiste, że podejście tłumaczy do tekstu wyjściowego związane jest z przeznaczeniem utworu. Strategia autora *Seili* jest zgodna z zadaniem, jakie stawiano teatrom szkolnym w połowie wieku. Włoskie *componimento sacro per musica* staje się dramą szkolną, w strukturze swej zbliżającą się do tragedii. Przeznaczona do wystawienia na scenę, w przeważającej części była recytowana i zapewne autor w ogóle nie interesował się muzyką, do której libretto zostało stworzone. Warto przypomnieć, że przed rokiem 1778 nie wystawiano w Polsce spektakli muzycznych z polskim tekstem. Jeśli tłumacz myślał o wystawieniu sztuki poza sceną szkolną, co być może miało miejsce w wypadku przekładów Załuskiego, to nie brał raczej pod uwagę inscenizacji z muzyką.

W librettach wydanych drukiem ponad trzydzieści lat po *Seili* Sierakowski stosuje technikę przekładu zbliżoną do rozwiązań, które możemy odnaleźć w innych tekstach z początku lat osiemdziesiątych, na przykład w przekładach utworów Metastasia Bazylego Popiela i Kunegundy Komorowskiej⁹. I w tych przekładach recytatywy to proza z rymowanymi klauzulami, w ariach przeważają zaś wersy długie. Nowym

⁹ B. Popiel przetłumaczył: *Antigono* (Supraśl 1781); *Gioas, re di Giuda* (Supraśl 1782); *Giuseppe riconosciuto* (Supraśl 1781); *Isacco, figura del redentore* (Supraśl 1782); *Isola disabitata* (Warszawa 1780); *La morte di Abele* (Supraśl 1782); *Il re pastore* (Warszawa 1780). K. Komorowska przetłumaczyła *Temistocle* (Warszawa 1782).

rozwiązaniem jest zastosowanie rymu międzystroficznego, który pojawiał się sporadycznie w tekstach Popiela i Komorowskiej. Z jednej strony w propozycjach tych można odnaleźć ślady tendencji obecnych w pierwszych tekstach polskiego teatru muzycznego¹⁰, z drugiej brak jednak pełnej konsekwencji, co widoczne jest w formie arii. Teksty Popiela być może były inscenizowane; nie mamy jednak na ten temat informacji pewnych. Natomiast wersja drukowana przekładów Sierakowskiego przeznaczona była prawdopodobnie wyłącznie do lektury. Gdy dojrzał zamiar wystawienia oratorium, tłumacz zmienił swą technikę. Rozpisując partyturę, musiał wziąć pod uwagę muzykę, co wpłynęło zwłaszcza na strukturę arii. Spuścizna po kanoniku wawelskim nie zachowała się w całości, jednakże z tego, co przetrwało, można sądzić, że do wystawienia *Jeftego* jednak nie doszło, a praca nad polskim librettem, jak wynika z partytury, nie została zakończona. Ostatecznym celem jego trudu było jednak – tak istotne dla początków polskiego teatru muzycznego – rozpowszechnienie wśród szerszych kręgów odbiorców, zwłaszcza młodzieży, tej godnej i budującej rozrywki, o czym sam tak pisał:

Do takowych pięknych i najprzyzwoitszych zabaw dla tutejszej publiczności służą w tej mierze kantaty, które od lat kilkunastu z włoskiego na polski język tłumaczyłem, nie oszczędzając pracy i majątku na druk ich i muzykę najlichnieszą. Takowe kantaty w dni znaczniejsze uroczyste starałem się, z jaką tylko można było okazałością, to jest śpiewaniem i graniem publiczności ogłaszać.¹¹



¹⁰ Por. A. Żurawska-Witkowska, *O recepcji „drammi per musica” Pietra Metastasia w kulturze polskiej XVIII wieku*, [w:] *Muzyka wobec tradycji: Idee – dzieło – recepcja*, red. S. Paczkowski, Warszawa 2004.

¹¹ W. Sierakowski, *op. cit.*, t. 3, s. 5.